

SANDRA KRIŽIĆ ROBAN

Ein Vermessungsversuch

Unterbrechung,
Zusammenhanglosigkeit,
Überraschung kennzeichnen
unser Leben.

Paul Valéry

Die Anwendung der Fotografie ist charakteristisch für viele experimentelle, prozessuale und sogenannte “nichtrepräsentative” Verfahren, die meist mit konzeptuellen künstlerischen Strategien einhergehen. Denken wir an ontologische Forschungen, die zu ergründen versuchen, was Fotografie ist, denken wir an Herangehensweisen, die einen analytischen Bezug zum Medium aufweisen, anschließend auch an praktische Anwendungen, welche die Essenz des Mediums selbst (*noema*) benennen wollen, an Arbeiten, welche die tautologische Natur der Fotografie betonen, an Transformationen zweidimensionaler Flächen in plastische Körper – Objekt und Buch –, radikale Angriffe auf den fotografischen Kanon und die nichtaufgenommene, elementare Fotografie, entstanden durch direkte Interventionen auf dem Fotopapier. Seit den 1960er Jahren hat sich dieses Medium für die Übertragung des Denkens als geeignet erwiesen, wobei in Theorie und Kritik immer häufiger die generative, nichtrepräsentative, performative, und sogar inadäquate Fotografie Erwähnung findet.

Besonders wichtig ist die Fotografie für das Verständnis von Kunstwerken, die einen Text beinhalten, aber auch zahlreiche “Konstruktionen” und “Inszenierungen”. Auf diese Weise verlagert sich der Schwerpunkt auf außerhalb des üblichen, darstellenden, dem Medium immanenten Charakters, während die Erweiterung auf Denkprozesse zu wichtigen Veränderungen in der Perzeption der Fotografie beigetragen hat. Der Bedeutungsaspekt ließ sich nicht auf das Bild selbst beschränken. In der Spaltung zwischen dem Gesehenen und dem Erkannten konnte die

Fotografie nicht länger als ein visueller Beweis bestehen. Daher sind die Veränderungen, die mit dem Aufkommen der Konzeptkunst einhergehen und die Fotografie gewissermaßen “befreien” und ihr eine eigenständige künstlerische Entwicklung ermöglicht haben, unseres Erachtens weiterhin wichtig. Dem jüngsten Wiederhall solcher Veränderungen widmen wir die Ausstellung *Archives, Re-Assemblances, and Surveys*. Nicht Dokumente über Ereignisse bilden den Ausgangspunkt unserer Forschungen, sondern die Fotografie als ein gesondertes Element des Werks¹, die Fotografie, die seinerzeit eine Herausforderung wurde für “Analphabeten” (Walter Benjamin), die sich auf ein Verstehen der Zukunft vorbereiten müssen: Fotografie als selbstständiges Werk, Subjekt seiner selbst.²

Neue und innovative Handlungsstrategien – Selbstrepräsentation, Prozessualität, persönliche Manifeste, Körperkunst, Happenings; Experimente zur analytischen Hinterfragung der Medien, eine Loslösung vom repräsentativen Status eines Kunstwerks und der Gebrauch anonymer Fotografien aus Druckmedien, privaten und öffentlichen Archiven – all das charakterisiert zahlreiche künstlerische Strategien der letzten Jahrzehnte. Ihr “Ergebnis” war unter anderem eine Fotografie, deren Aufgabe nicht länger darin besteht, die Aufmerksamkeit auf etwas zu lenken, das jemand gesehen hat, sondern auf eigene Weise andere und andersartige Aspekte der *Überreste* ihres ästhetischen Werts zu aktivieren. Ausgehend von den Anregungen der 1960er Jahre wird die zeitgenössische Praxis nicht durch die *Erschaffung von Gegenständen* repräsentiert, sondern durch die Befreiung von ihnen. Das künstlerische Interesse richtet sich auf die Bedeutungen, die hinter dem Gegenstand liegen, denn die Materialisierung steht nicht länger im Vordergrund. Beim künstlerischen Prozess kann es sich auch um eine Anleitung

zur Ausarbeitung des Kunstwerks handeln, um eine Information darüber, woraus es besteht oder was mit ihm während und nach der Ausführung geschieht. Die Schaffung des Bildes ist in einer Zeit der Innovation, die charakteristisch für die “Geschichte der Gegenwart”³ ist, zu einer Herausforderung geworden. Auch hat sich die Rolle der BetrachterInnen verändert: Durch die Einführung der Sequenz wird eine bestimmte Betrachtungsweise aktiviert, ungehindert wird nach Ähnlichkeiten gesucht, das Gesehene wird verglichen, mögliche Verbindungen werden hergestellt.⁴ Die BetrachterInnen können die gebotenen Anweisungen befolgen, müssen dies aber nicht.

Die Fotografie wird zu einer Art *Koordinate*, die als Echo eines Ereignisses oder eines abwesenden Kunstwerks fungiert, wie ein *Kanal*⁵, durch den die Konzeptualisierung und Realisierung einer bestimmten Idee vermittelt werden. Nach Peter Weibel gibt es vier große Gruppen: Fotografie als Demonstrandum der Irritation, als Auflösung fotografischer Mechanismen, als Aneignung und als Assoziationsauslöser.⁶ Sie regt den/die BetrachterIn an, seinen/ihren Blick zu erweitern, ein kritisches Bewusstsein zu entwickeln, was schließlich auch zur Beschleunigung des Erkenntnisprozesses führt.

Dank der langjährigen Tätigkeit von Camera Austria ist es möglich, Forschung zu betreiben und auf fotografischen Konzepten aufzubauen, die wiederum auf den Grundlagen der Konzeptkunst beruhen. Dazu zählen analytische Aktionen, die Erforschung von Positionen, Bedeutungen und Verhältnissen, subjektiven Aussagen, Ideenregistern und Archiven indirekter Referenzen. “Unbedeutende” und scheinbar absurde Informationen werden zum Bestandteil komplexer künstlerischer Aussagen, die der Wirklichkeit ihre Identität rauben oder diese verändern. Angefangen bei einem ernstzunehmenden, bewachten Gebäude, einem Speicher

für das Geschriebene, Gesagte und Geschaffene, dessen Einrichtung (auch) vom Status der Gemeinschaft zeugt, die dieses Gebäude geschaffen hat, bis hin zu individuellen “Sammlungen”, deren Strukturen sich nicht eindeutig definieren lassen, weil sie von zahlreichen einzelnen, den BenutzerInnen oft unzugänglichen Entscheidungen abhängen, unterliegen Archive vielen Umgestaltungen und Vermessungen. Ohne sie kann das Geschehene nicht verstanden werden, es kann keine Erinnerung geben, und sogar die Geschichte selbst wird unmöglich; zugleich ist ihre Praxis beunruhigend. Archivmaterial, das potenziellen Nutzern zur Verfügung gestellt wird, lässt sich scheinbar wie eine dauerhafte Form organisieren, aber können wir dem vorgefundenen Narrativ tatsächlich trauen? Sind Archive real, oder unterliegen sie Manipulationen? Erforschen und entdecken, dokumentieren und organisieren – die Form des Archivs ist in den Händen des Künstlers oder der Künstlerin flexibel. Manchmal handelt es sich um ein Repositoryum persönlicher Entscheidungen, dessen Ordnung die Fundamente destabilisiert, auf denen das herkömmliche Verständnis des Inhalts beruht. Können wir uns in diesen oft parallelen Geschehnissen zurechtfinden und die Entscheidungen begreifen, die ihrem Zustandekommen vorausgegangen sind? Die fluide Bewegung durch die Zeit ist eine Eigenschaft der zeitgenössischen Kunst, die “nicht loyal gegenüber den alten Heiligtümern” ist, die diese Bewegung behinderten und erschwerten. Doch die Gegenwart wird durch eine andere Art der Unbeweglichkeit charakterisiert, die von den ökonomischen Umständen abhängig ist, die zahlreiche Auswahlmöglichkeiten blockieren. Die neuen Systeme sind gerade wegen der “gelockerten Bremsen” und übermäßigen Fluidität (Zygmunt Bauman) flexibel; es zeigt sich ein Mangel an Gebäuden, in denen vormals die Kontrollpunkte des Systems untergebracht waren.⁷ Können uns einzelne Archive

darüber hinwegtrösten und ist das überhaupt wünschenswert? Und wie werden visuelle Inhalte darin im Verhältnis zu den anderen klassifiziert?

Die Konstruktion von Erinnerung

Sind historische Zustände fest genug strukturiert oder erleichtert die Eigenschaft der Fluidität das “Zerfließen” des Inhalts in der Zeit? Ist das Wissen über die Vergangenheit unbeweglich und resistent gegen die Bewegung, und treibt uns die Stabilität der Geschehnisse aus früheren Zeiten zu Veränderungen, sodass wir sie verstehen und anpassen können und einen *dauerhaften, glaubwürdigen Grad der Festigkeit erreichen?*⁸ Dürfen wir den Schluss ziehen, dass die Vergangenheit stattgefunden hat oder sogar zeitgleich auch jetzt stattfindet, hier um uns herum – eben dank der Archivierung? Ist die Vergangenheit auch in der Zukunft möglich, abhängig von der Neupositionierung der Inhalte, die in einem zukünftigen Archiv aufbewahrt (oder umverteilt) werden?

Drei auf dem Flohmarkt gefundene Fotografien sind Teil der Serie *Stills* von Tatiana Lecomte.⁹ Ein Junge in Wehrmachtsuniform befindet sich in der Mitte eines Bildes: Die Sequenz beginnt mit einer verdunkelten, fast unkenntlichen Szene. Anschließend ist eine schneebedeckte Landschaft mit einem einstöckigen Haus im Hintergrund zu sehen. Die weite, zweiflügelige Tür ist weiß gestrichen, die Fenster auf der rechten Seite sind in vier Felder, diese dann in weitere kleinere Scheiben aufgeteilt, während ihre Form auf der linken Seite eine andere ist. Aus dem Haus ragt ein kleiner, aber doch dominanter Schornstein, der Unbehagen hervorrufft. Ich habe ein ungutes Gefühl beim Betrachten dieser Szene; ich mag keine gestellten Bilder aus dem Zweiten Weltkrieg, dieses scheinbar normale Leben, während im Hintergrund hinter verschlossenen Türen ein Gefühl der Angst, der Hoffnungslosigkeit, der

“Endlösung” pulsiert. “Endlösung” für wen?

Die Sequenz wird dann mit einer fast identischen Szene fortgesetzt, doch scheint es, als ob die Hand des Fotografen beim Aufnehmen des Bildes sichtlich erzitterte, wodurch das Bild *inadäquat* wurde. In der nächsten Szene tritt ein offensichtlich älterer und erfahrener Soldat vor den Jungen. Wir sehen ihn nur von hinten, während er energisch, aber zugleich sanft die Hand des jungen Soldaten führt, damit dieser sein Gewehr auf vorgeschriebene Weise umfasst. Dann wechseln die Szenen, wodurch eine Kontinuität der Negative simuliert wird: scharf und dann verdunkelt, unscharf aufgrund imaginärer Explosionen oder aufgrund der latenten Angst, trotz der weißen Landschaft und dem Jungen, der nicht bereit ist, sein Gewehr auf entsprechende Weise zu halten.

Die zweite Arbeit aus derselben Serie zeigt beide Soldaten – den jungen, der “endlich” sein Gewehr richtig hält, und den älteren in einer dunkleren Uniform, mit der rechten Hand in seiner Uniformjacke. Eine dichte Baumreihe im Hintergrund ist völlig kahl; der weit entfernte, kaum sichtbare Himmel deutet keine Perspektive an.

“Um zu wissen, müssen wir uns die Dinge ausmalen”¹⁰. Wir lernen über die Vergangenheit aus materiellen Resten, sogar solchen, die im Müll aufgefunden werden. Das unerwünschte Wissen, entstanden durch Tatiana Lecomtes Intervention, *kombiniert das, was repräsentiert ist, mit dem Medium der Repräsentation.*¹¹ Lecomte hinterfragt das Verhältnis zwischen dem Wirklichen und Wahren (Peter Geimer nach Manuela Ammer) und greift dabei auf Erinnerungsspuren zurück, auf die sie “zufällig” gestoßen ist und die durch den Prozess der Aufzeichnung verständlich werden. Lecomtes Aufzeichnung ist eine fotografische Sequenz, deren Narrativ vom Grad der Intervention in das Medium abhängt. Der oder die BetrachterIn

ist in einer unsicheren Position, er oder sie spürt die Folgen der Handbewegungen des Fotografen, die zitternd das Gesehene aufzeichnen. Doch ist diese Bewegung ein fast absurder Versuch, in einer psychogeografischen Landschaft, in der scheinbar ohnehin alles statisch ist, einen Sinn herzustellen.

Noch ausgeprägter ist die “Archivmethode” in der Farbdiapositiv-Serie *Die El-Alamein-Stellung* (2012). Im Papiermüll hat die Künstlerin eine Farbdiapositiv-Serie gefunden, die in den 1960er Jahren an einem Strand aufgenommen wurde, in dessen Nähe während des Zweiten Weltkrieges zwei wichtige Schlachten stattgefunden hatten. Die Achsenmächte – die Deutschen und die Italiener, verbündet in der sogenannten *Panzerarmee Afrika* – lieferten sich im Jahr 1942 auf ägyptischem Boden eine Schlacht gegen die Alliierten. Ihre Topografie, die Aufnahmen von Flugzeugen und Rommel mit einer Fotokamera in der Hand, sowie von Landkarten, die von militärischen Strategien zeugen, werden mit privaten, erotischen Aufnahmen eines urlaubenden Paares kombiniert. In gleichmäßigem Rhythmus wechseln sich ähnliche Szenen auf den Diapositiven ab – vor einem grünen Hintergrund, vor dem eine Hand die Fotografie immer an der rechten unteren Ecke hält. Nur wenige Fotografien liegen auf ihrem Untergrund, ohne dass sie berührt werden.

Zwei Wirklichkeiten begegnen einander in einer unmöglichen Mission? Aufgrund ihrer visuellen “Bescheidenheit” ist die Zeit der Aufnahme auf den ersten Blick schwer auszumachen, und der Gedanke, dass jemand zwischen zwei Schlachten Zeit für erotische Begegnungen im heißen Sand gefunden hat, ist vielleicht nicht so abwegig. Das Privatarchiv wurde mit Soldatenbildern vervollständigt, deren Leid sich mit nackten männlichen und weiblichen Körpern abwechselt. In gewisser Weise scheinen wir hier einen Totentanz

zu betrachten, der schon vor einigen Dekaden stattgefunden hat, denn in dieser Sequenz ist alles miteinander verbunden – das Weggeworfene und das Archivierte. Das historisch Dokumentierte und das Irrelevante gehen Hand in Hand.

Die Zeitkapsel wird meist mit Weltausstellungen oder Raumflügen verbunden, wenn Personen auf die Idee kommen, eine Auswahl von Daten über die menschliche Zivilisation zu versenden. Gelegentlich sind solche Zeitkapseln auch in die Grundmauern wichtiger Gebäude eingebaut und zeugen von der Hoffnung, dass künftige ErdbewohnerIn (oder vielleicht auch RaumfahrerIn) nach der Zerstörung dieser Gebäude auf interessante Informationen stoßen könnten. Wir interpretieren die Kapseln im Kontext einer Archäologie des Wissens, als Archive, mit deren Hilfe es möglich sein wird, Erkenntnisse über die Vergangenheit zu rekonstruieren. Wie jedes Archiv bestehen sie aus ausgewählten Informationen, die nur einen Teil der Wirklichkeit widerspiegeln. Der Rest ist “verschollen” oder wird einer Interpretation überlassen, die als Kombination von Geschichte und Überlieferung existiert.

Christian Mayer sammelte die Bestandteile für seine Serie *Putting in Time* (2014) auf Flohmärkten. Er hatte sich auf die Suche nach erhaltenen Zeitungsfotos gemacht, deren Motive mit dem Thema Zeitkapsel verbunden sind. Die Struktur seiner Forschungen ist gründlich definiert, geleitet von Systemen und Werten, die Bestandteile von gesellschaftlichen Verhältnissen sind. Sie ermöglichen ihm, seine Version der Geschichte zu schreiben, aus der wir nur schwer etwas schließen können. Er wählt Zeitungsfotografien wie etwa die Fotografie dreier Frauen, die eine Zeichnung in Händen halten, die inzwischen unter einem Rathaus in den USA vergraben wurde. Neben der Zeichnung ist ein Kommentar des Archivisten mit einigen Schlüsselbegriffen auf ihre Rückseite geklebt sowie ein kurzer Zeitungstext, der uns

diese einigermaßen irrationale Entscheidung erklären soll, die jemand einmal unter Umständen getroffen hat, die uns verborgen bleiben.

Zeit ist eine Kategorie, die Mayers Arbeiten Form verleiht, obwohl es sehr schwer zu präzisieren ist, was genau eine von den sieben physikalischen Basisgrößen ist. Seine Interpretation der Geschichte ist ein in sich geschlossener Organismus, in dem biologische und historische Daten zusammen mit räumlichen Widerspiegelungen des realen Raums in der Raumzeit koexistieren. Sie sind Elemente einer Strategie der Erhaltung, die in früheren Zeiten funktionierte, um dann in einer ausgesonderten und dislozierten Auswahl die heikle Position der Person, die sich traute, sie in unsere Zeit einzuführen, zu bestätigen. Mehrere tausend Jahre alte Organismen, aus denen die Wissenschaftler heute neue Pflanzen gewinnen, Baumstämme, die im Schluff mehrere hundert oder tausend Jahre erhalten wurden, eine fast ausgestorbene Sprache, die an Vogellaute erinnert und heute nur von einigen Personen auf einer kanarischen Insel gesprochen wird, sowie wunderschöne Textiltapeten aus dem 19. Jahrhundert mit dem Muster *Les Vues du Brésil (Ansichten aus Brasilien)* sind Teile von Mayers *Poetik des Abfalls*, dieser eigentümlichen Last, die dazu verurteilt ist, in besonderen Fällen versenkt zu werden.¹² Die von Biedermeiermöbeln umgebenen “Edlen Wilden” aus brasilianischen Wäldern sind bezaubernde und koloristisch eindrucksvolle Anzeichen der kolonialen Verhältnisse und des Zustands des “Dort-Seins”. Dieser Zustand verleiht uns ein Gefühl der Sicherheit, uns, die mit Wissen bewaffnet sind und hier den synchronisierten Erfahrungen überlassen werden, die durch Mayers Archivierungsverfahren und sein persönliches Mapping vermittelt werden.

Die Wiener Werkbundsiedlung ist das Produkt einer *realen Utopie, eine Artikulation der Hoffnung,*

obwohl ihre Fundamente während des Baus ernsthaft gefährdet waren. Sie wurde nicht als Echo des Zeitgeistes gebaut, sondern vor allem mit der Absicht, sich vom ‐naiven Pathos der Wiener Gemeindebauten‐ abzusetzen.¹³ Es muss dabei betont werden, dass ihr Urheber Josef Frank – über den einer der Gesprächspartner Heidrun Holzfeinds, der Künstlerin von *forms in relation to life. Filmische Fragmente über die Wiener Werkbundsiedlung*, behauptet, dass er sich sicher ‐im Grab umdrehen würde‐, wenn er den heutigen Zustand der Siedlung sehen könnte – einerseits den Wienern Kleinkariertheit vorwarf, während er andererseits als überzeugter sozialistischer Humanist der reinen Form allzu viel Bedeutung beimaß. Für Frank war die Form ein Prinzip, mit dem man auf einfache Art und Weise komplexe zwischenmenschliche Beziehungen sichtbar machen kann. Achtzig Jahre später werden die Gebäude der Siedlung von ihren jetzigen Bewohnern kommentiert, die sich – jeweils aus ihrer eigenen Perspektive – zum erwarteten Einklang zwischen der Natur und den geometrischen Formen der Architektur äußern.

Der fast einstündige Film der Künstlerin besitzt die einzigartige Qualität einer langen, fast ununterbrochenen Aufnahme, obwohl sich in ihm in verschiedenen Häusern aufgenommene Szenen und Gespräche mit mehreren Bewohnern abwechseln. Ohne den Versuch zu unternehmen, die wohlbekanntesten Informationen über diese interessante Architekturausstellung neu zu interpretieren, wie sie in den 1930er Jahren in verschiedenen europäischen Städten (Stuttgart, Berlin, Prag usw.) organisiert wurden, wo damals auf entlegenen Grundstücken im Stadtbesitz unter anderen auch Josef Hoffmann, Adolf Loos, Andre Lurçat, Richard Neutra, Gerrit Rietveld und, als einzige Frau, Margarethe Schütte-Lihotzky bauten, thematisiert Holzfeinds Videoarbeit die Vorzüge und Nachteile einer Wohnsiedlung,

von deren ‐Armut‐ angesichts der Tatsache, dass die Häuser Flachdächer hatten, vielerorts die Rede war. Der minimalisierte Lebensraum wurde in der Zwischenzeit begrünt, was die Strenge der prismatischen Formen ein wenig dämpfte, während die Interventionen einzelner Mieter von einem Unverständnis für die Architektur zeugen, die Josef Frank, der Urheber der Siedlung, nicht als rein symbolisch betrachtete. Die Kamera von Heidrun Holzfeind ist überaus diskret, die Einstellungen sind lang, es ist ein verlangsamter Blick, der nicht allzu viele Informationen über den Raum preisgibt. Sie verzeichnet einzelne Positionen, ohne auf dem Narrativ zu bestehen, indem die Struktur der Arbeit wie eine fotografische Sequenz aufgebaut wird. Der dokumentarische Charakter ihres Ansatzes ergibt sich aus dem Wunsch der Künstlerin aufzuzeigen, was die Entscheidung einer Person für jemand anderen bedeutet, und wird schließlich im Kontext ihrer mehrfachen Raumvermessungen sichtbar. So erforscht sie z. B. idealisierte, aber gleichzeitig minimalisierte Raummaße dadurch, dass sie ihren Körper in einem Ende der 1930er Jahre von Rudolph Schindler in Los Angeles erbauten Haus in verschiedenen Yoga-Positionen fotografiert, wobei sie auch auf die Arbeiten von VALIE EXPORT (*Körperkonfigurationen*) Bezug nimmt. Durch die Einschreibung des Körpers (ihres eigenen wie auch der Körper ihrer GesprächspartnerInnen) in den Raum, problematisiert Heidrun Holzfeind verschiedene Arten der Erinnerung und gestaltet ein Archiv der unwiederholbaren Positionen, eine Datenbank der Umstände, die das Leben fremder Menschen beeinflusst haben, deren materielle Reste nun als Behältnis für ihr Künstlerarchiv dienen (in ihrer Arbeit *Strictly Private* interveniert sie in eine Innenraumgestaltung Ernst Schwadrons, der wie viele andere Juden und Jüdinnen gezwungen war, nach Amerika zu emigrieren). Sie sind, wie in vielen anderen Fällen, erfüllt von Fragen, die eine Destabilisierung für die Struktur des Archivs bedeuten.

Übersetzung der Erfahrung

Vor einigen Jahren kam es in Kroatien zu einer wichtigen studentischen Protestaktion. Eine der Grundforderungen war die Sicherung des kostenlosen Hochschulzugangs. Obwohl die staatlichen Autoritäten darauf bestanden, dass Hochschulbildung im Grunde kostenlos und allen zugänglich sei, bewiesen die Veränderungen, die wir alle mit ansehen mussten, ganz andere Umstände, in denen wir leben und in denen wir uns bilden. Wenn wir noch dazu den Bologna-Prozess in Betracht ziehen, der, oft zum Schaden der Studierenden, in vielen Fällen eine schrittweise Aneignung von Wissen durch Schnellkurse ersetzt hat, während die Lehrkräfte in eine Art FließbandarbeiterInnen verwandelt wurden, wobei unzulängliche Kompetenzen erworben werden, verwundert der andauernde Kampf für Studierendenrechte, dem sich auch viele akademische MitarbeiterInnen angeschlossen haben, nicht. Diese ‐Unruhen‐ waren kein kroatisches Spezifikum. Vancouver, Wien, Kuala Lumpur, Zürich – die Liste ist lang und zeugt vom aktuellen Diskurs der Bildungspolitik, der Reaktionen hervorgerufen hat, die wir nicht als eine Reihe punktueller Ereignisse herunterspielen können.

Zwei Serien von Sabine Bitter & Helmut Weber funktionieren in erster Linie als ein Rahmen für die Reste der Geschehnisse. *Events Are Always Original* (2010) und *The Templeton Five Affair, March 1967* (2010) thematisieren die Kluft, die durch die Unterscheidung der Hochschulbildung und der sogenannten Berufsausbildung entstanden ist, mit der Betonung darauf, dass die letztere wirtschaftliche Prosperität ermögliche und Kompetenzen vermittele, die von der neoliberalen Ökonomie und dem Arbeitsmarkt verlangt würden. Die Serie *Events Are Always Original* besteht aus Fotografien von leeren Räumlichkeiten nach den Debatten, die an der Simon Fraser Universität

in Vancouver abgehalten wurden; dies sind Dokumente der Besetzung aus dem Jahr 1968, als Studierende ihren Wunsch äußerten, Universitätsräumlichkeiten zu besetzen, um sich selbst zu organisieren und die Räume für ihre spezifischen Zwecke zu gebrauchen. Die Fotografien wurden zusammen mit numerischen Daten und einer kurzen Bemerkung auf Kontaktbögen ‐archiviert‐, geschrieben in der Typografie einer alten Schreibmaschine. Die aufgenommene Szene wird von den Spuren der Zusammenkunft dominiert, von abgelegten Kleidungsstücken und verstreuten Papieren, die eine besondere Art der Raumaktivierung beschreiben. Die mehr oder weniger erkennbar modernistische Architektur des Raums ist für die Geschehnisse von keiner besonderen Relevanz, obwohl die Räume – gebaut in der Manier vieler Universitätsgebäude in verschiedenen Teilen der Welt – als frei und offen konzipiert und dabei oft miteinander verbunden sind, sodass sie zumindest teilweise der Idee eines freien und zugänglichen Informationsflusses gerecht werden könnten. Die großen, verschiebbaren Paneele im offenen Raum des Atriums der Galerie Klovićevi dvori gehören zur Installation *The Templeton Five Affair, March 1967*. Die Protagonisten der Ereignisse sind auf weiße Umrisse reduziert, neben denen der strenge Rhythmus der modernistischen Gebäude noch mehr zur Geltung kommt. Im zweiten Beispiel scharen sich die Studierenden in Gruppen, deren Verteilung von der architektonischen Struktur abhängt; diese wurde jedoch gelöscht. Der scheinbar festgefügte institutionelle Rahmen ist so verschwunden, was zusätzlich durch die Möglichkeit der Verschiebung der Ausstellungspaneele betont wird. Die Eingriffe der KünstlerInnen in den genannten Werken bedeuten nicht nur eine Neubetrachtung der Ereignisse, die durch die Entwicklung der Medien unterstützt wird. Ihre Untersuchungen sind komplex und begründen sich eher auf Erfahrung als auf der alleinigen Archivierung räumlicher

und sonstiger Elemente, die von einem bestimmten Geschehen zeugen. Sie sind viel mehr als das – sie sind Signifikanten der *binären Maschinen*,¹⁴ die unsere Existenz bestimmen, ohne dass wir eingewilligt hätten. Bitter / Weber nehmen Architektur als einen Ort *gesellschaftlicher Interaktion* (Henri Lefebvre) wahr, während sie mittels der Beseitigung stabiler Bauspuren die Aufmerksamkeit auf die AkteurInnen der Ereignisse lenken. Durch das Verschwinden der Gemeinschaftsräume der Universität, denen wir die Eigenschaft des Öffentlichen zuschreiben, lenken sie die Aufmerksamkeit auf die Konstruktion privater Beziehungen. Die Autorität eines repräsentativen architektonischen Baus ist verschwunden, wodurch sich der Fokus auf die Konstellation der Umstände verlagert, die Menschen mit ähnlichen Weltanschauungen und ähnlichen Interessen verbinden.

Auf zwei gleich hohen und im Maßstab identischen Fotopapierrollen sind schwarze quadratische Felder zu sehen. Auf dem linken sind einige Linien, deren Diagonalen das zentrale Viereck formen; auf der rechten verwandelt sich ihre mehr oder weniger regelmäßige Verteilung, die an die perspektivische Darstellung eines Raums erinnern könnte, in vier Parabeln, deren Spitzen einen unbekanntes Gegenstand berühren und sich in den Raum ‐ausdehnen‐. Die visuelle Sprache in Doris Krügers & Walter Pardellers Arbeit *Altering Conditions* (2009) basiert auf der Erfahrung Frei Ottos, einem jungen Mann, der nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in Frankreich interniert wurde, wo er billige und leicht zugängliche Werkstoffe für den Bau provisorischer Unterkünfte zu erforschen begann. Das interessante Schicksal des deutschen Architekten, dem wir die Konstruktion dehnbare Membranen, wie jene, die das Münchner Olympiastadion oder die Multihalle in Mannheim überdachen, verdanken, und dessen Erfahrung in der strukturellen Mathematik auch heute relevant ist, diente dem Künstlerduo

Krüger & Pardeller in seiner formal zurückhaltenden Arbeit als Ausgangspunkt. Während diese zum einen auf soziale Interaktionen – *Gleichgewicht, Fragilität und Spannung*¹⁵ – Bezug nimmt, bringt sie zum anderen auch den Widerhall rationaler und konstruktivistischer Strukturen ins Spiel, wie sie in der Kunst in den 1960er Jahren auftauchten.

Diese Koexistenz ist typisch für die Zeit eines fest definierten theoretischen Bezugsrahmens der Moderne, auf den Krüger & Pardeller sich auch in ihren anderen Arbeiten beziehen und dabei häufig wissenschaftliche Erfahrungen hinterfragen. Es ist die Zeit, in der die Informationstheorie entstand und der Wissenschaft innerhalb der Gesellschaft eine zukunftsweisende Rolle zugewiesen wurde. Plastische Phänomene und visuelle Forschungen, die in einer Atmosphäre pro-wissenschaftlich angelegten Arbeitens entstanden, wobei auch eine gewisse spirituelle Dimension spürbar ist, die hauptsächlich durch Achromatik und ‐bewegliche Konfigurationen‐ zum Ausdruck kommt, wird in ihrem Werk um Referenzen auf gesellschaftliche Prozesse ergänzt. Im Medium der Fotografie interpretierte räumliche Ereignisse (mit der Bemerkung, dass Frei Otto ein fotografisches Verfahren entwickelt hat, um seine Forschungen und Erfahrungen festhalten zu können) reagieren auf verschiedenartige Anregungen; es handelt sich um Konzepte, deren Abstraktheit mehr eine methodologische denn eine visuelle Tatsache ist. Die Informationen, die Krüger & Pardeller in ihren Arbeiten verarbeiten, unterliegen strukturellen Veränderungen (Farbe, Oberfläche, Ton, Elemente performativer und partizipativer Verfahren), die schwer zu kategorisieren sind. Ihre Praxis besteht in der Übersetzung und Interpretation eines im Grunde instabilen Gegenstandes. Die Aktivität dieses Gegenstandes, in Abhängigkeit von jemandes Willen – der KünstlerInnen, der ArchitektInnen, der

WissenschaftlerInnen, sogar der Gesellschaft – hat eine bestimmte Konsequenz. Dies wiederum führt zu einer angespannten Struktur, die diese Konsequenz akzeptiert, indem sie zumindest in Form einer Idee komplexe gesellschaftliche Beziehungen nachahmt.

Während eines Residence-Aufenthalts in New York vor einigen Jahren arbeitete Michael Strasser in einem Atelier, das bald darauf renoviert wurde. In diesem heruntergekommenen Raum beseitigte er allmählich die Schichten des Belags, bis unter dem Mosaik-Parkett eine malerische schwarzweiße Fläche hervorkam. Materialfetzen, die jahrelang als Bodenbelag gedient hatten, veränderten plötzlich den Charakter des Raumes. In seiner Mitte sind die früher verwendeten Mosaik-Platten um einen Stuhl angeordnet, der in der Fotoserie – dem einzigen von der Intervention des Künstlers zeugenden “Dokument” – kaum auszumachen ist, da er fast von dem Haufen verdeckt wird, der schließlich bis zur Decke reichte. Vom Sonnenschein erhellt repräsentiert dieser Haufen eine Materialisation der Zeit im Raum, ein Erfahrungsarchiv, aus dem wir nichts Bedeutendes erfahren. Wir erfahren den Raum in seiner Kargheit; er ist nicht länger ein Ort, denn ein Ort ist stets an Ereignisse gebunden. Doch die Spuren dieser Ereignisse sind verschwunden, sie sind – sofern sie überhaupt existierten – in einer “Datenbank” abgelegt, zu deren Inhalt wir keinen Zugang haben.

Nur dem Künstler ist dieser auf besondere Weise zugänglich (worauf der scharfsinnige Untertitel *Kartografieren und Visualisieren von Fremdem* hinweist ¹⁶), da er jene angeblich fremden Eigenschaften der Umgebung, in der er temporär tätig war, erforscht. Die Erfahrungen, die er im sogenannten exotischen Umfeld gemacht hat (wobei wir diese Charakterisierung vor allem der westlichen Dominanz verdanken) sind nicht auf “fremdländisch wirkende Menschen” gerichtet. ¹⁷ Unter anderem waren sie ihm bei

der Realisierung seines im Rahmen dieser Ausstellung realisierten ortsspezifischen Projekts behilflich.

Michael Strassers empirische Methode wurde in dem Moment aktiviert, in dem er den Ausstellungsraum betreten hat, beim Versuch, Grenzen zu verschieben, weiter zu sehen, dort wo alles heruntergekommen, schmutzig und teilweise verbrannt war, Räume, die jahrelang aufgrund der bekannten Sichtweise: “geht nicht” im gegebenen Zustand existierten. Der Arbeitstitel seiner Intervention lautete *A group show with the past*. Wessen Vergangenheit? Ein für ihn fremder, oder besser gesagt unbekannter Ort setzte Prozesse in Gang, in die auf einmal alle am Ausstellungsprojekt Beteiligten involviert waren. Eine der sehr seltenen und kontroversen Interpolationen im Altstadt kern (und eigentlich sind die meisten Interpolationen im Zagreber Kontext mehr oder wenig kontrovers) wurde als Ausrede rezipiert, solche Interpolationen durchzuführen, weil es eben möglich und nötig sei. Die Vernachlässigung dieses Gebäudes ist symptomatisch. Schließlich hat Zagreb viele wertvolle Gebäude und Räumlichkeiten aufgegeben und sie dem Verfall überlassen; manche davon haben nur durch ein Wunder überlebt.

Für Strasser sind Räume, in denen er vorübergehend weilt, indem er sie für Projektzwecke erforscht, menschlich und historisch zugleich. Es sind Orte, an denen man seinen Standpunkt ändern kann, denn mit ihrer Verschiebung (die in manchen Fällen nur mentaler Natur ist) verschwinden sie nicht. Es sind nicht unbedingt Orte historischer Traumata, sondern potenzielle urbane Archive, die man umverteilen kann (unabhängig davon, wie kurzlebig das Projekt ist). Dabei ist die verwendete Methode nicht heilsam, sie spendet weder Trost noch verwischt sie den realen Zustand. Strasser baut nur einen Weg, mit dem er die Entfernung zwischen Früher und Jetzt markiert, eine kontinuierliche Richtung der *Erinnerungskrise* (Benjamin

Buchloh), mit der er Subjekte und Gegenstände trennt (aber auch verbindet).

Wissen wir, wie die Leere aussieht?

Wie können wir die Ferne und Unzugänglichkeit erreichen, wie können wir sie “übersetzen” und für den oder die BetrachterIn dekodieren? Ist es möglich, die Leere zu visualisieren, die in dem Moment entsteht, in dem wir den Fuß in ein weit entferntes, selten besuchtes Gebiet setzen? Die fotografischen Sequenzen Michael Höpfners haben sich über die Jahre angesammelt, und bei einer flüchtigen Durchsicht könnte man den Eindruck haben, dass sie einander ähneln. Die Leere der Landschaften sieht für das ungeübte Auge ähnlich aus und verschmilzt zu einer fast ununterbrochenen kinematografischen Ansicht, die weder Ereignisse noch Inhalte vermittelt. Henri Michauxs Vers “Movements of quartering and of inner exasperation more than movements of walking” wurde als Titel für eine Serie von Arbeiten verwendet, die auf Wanderungen basieren. Er funktioniert im Sinne einer Aufrechterhaltung von Distanz, denn das während des Gehens Gesehene kann man ohnehin nicht nacherzählen. Der innere Monolog ist ein Teil der Natur des Künstlers, der für das Gesehene sensibel ist – für die Umrisse einer nicht existierenden Behausung, zwischen deren vom Wind verflochtenen Fäden angeblich die Geister eines fernöstlichen Volkes leben. Belassen in Kontaktbögen, deren Format den Blick auf die Details erschwert, funktionieren die Aufnahmen wie Notizen über die innere Unruhe, die den Künstler zu unablässiger Bewegung antreibt. Obwohl wir geneigt sind, nach dem Wörterbuch der kinematografischen Begriffe zu greifen, um diese Aufnahmen zu verstehen (und wohl auch zum Vergrößerungsglas, vor allem wegen der Empfindung der Bewegung, betont durch das Auslegen zahlreicher Kontaktbögen, die in größere Einheiten oder als in Leuchtkästen eingelegte Diapositive

verbunden sind, ist es notwendig, sie an der Grenze zwischen Fotografie und Film zu betrachten, und all die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den beiden Medien zu berücksichtigen.

Gibt es in Höpfners Fall ein stabiles Ortsgefühl, wenn alles der Bewegung untergeordnet ist? Die Sehnsucht nach dem Horizont gleicht dem Versuch, die Lebensweise der Nomaden zu verstehen. Beides ist nicht machbar, sodass wir seine Fotografien in erster Linie als eine kontinuierliche Reihe von Beobachtungspunkten erleben. Es geht hier nämlich nicht um ein Archiv der besuchten Orte, denn der Künstler bewegt sich unentwegt. Für ihn hat das Verweilen an einem Ort gewissermaßen keinen Sinn. Anstelle der Sprache kommuniziert er durch das Erkennen von Düften und das Gefühl für die Entfernung ¹⁸ – fluide, schwer fassbare Kategorien. Landschaften, die er durchquert, zeigen kaum Spuren menschlicher Intervention; die Fotografien von Menschen, denen er manchmal begegnet, bezeugen in erster Linie die gegenseitige Distanz.

Die aufgenommenen Landschaften sind Teil der mentalen Karte Höpfners und einer Identität, die auf Differenz und deren Aufrechterhaltung basiert. Seine in größerer Zahl ausgestellten Fotografien und Diapositive dienen nicht dazu, seinen Aufenthalt an einem Ort zu einer bestimmten Zeit zu dokumentieren. Für ihn zählen nur Dort und Dann. Jegliche nachträgliche Interpretation ruft notwendigerweise neue Deutungen hervor. Angesichts der Spuren von Umweltkatastrophen, die in entlegenen Orten wahrscheinlich noch radikaler erlebt werden als in dicht besiedelten städtischen Gebieten, teilt Höpfner einen gewissen Grad des Utopismus mit dem Autor des Essays *Vom Wandern*, Henry David Thoreau, der ebenfalls von dem Gedanken geleitet ist, dass in der Wildnis die Welt erhalten wird und das Leben sich in der Gegenwart abspielt. Das Wandern ist eine Metapher für die reale Zeit, für das Bedürfnis nach

Bewegung. Zwischen dem Horizont und dem Zustand der Unsicherheit markiert Höpfner Punkte in der Landschaft; ihre topografische Verteilung ist beliebig, angeeignet nur in ausgewählten Momenten der Orientierung, die der Künstler seinem fotografischen Blick unterwirft.

Unter anderem bedeutet ein Archiv auch Aneignung; die Aneignungsverfahren sind manchmal zufällig und manchmal abhängig von komplexen Geschehnissen, deren “Vorarbeiten” den BetrachterInnen nicht zugänglich sind. Die künstlerische Praxis von Nicole Six & Paul Petritsch ist zugleich poetisch und radikal. Sie besteht aus Raumvermessungsverfahren, die in Relation zu ihren Körpern stehen, in einem Fall auch aus der “Okkupation” des Ausstellungsraums mit allen Gegenständen, die sie in ihrem Privatleben gebrauchen, ordentlich aufgereiht und in Form eines Katalogverzeichnisses archiviert (Kunstverein Medienturm, Graz, 2012). Eine andere Art der Intervention wurde in der Zeitschrift *Camera Austria International* im Jahr 2013 ausgeführt. Sie bestand darin, dass das Künstlerduo in die für ihre Arbeit vorgesehenen Seiten schoss: Beide schossen, aus jeweils verschiedenen Richtungen je eine Kugel in die unbedruckten Bögen. Jedes Exemplar ist ein einmaliges Kunstwerk. Die Zeitschrift diente ihnen dazu, die *Repräsentationspolitik* zu erforschen (Reinhard Braun), während die Waffen als ideologisch motivierte Mittel für das performative Geschehen mit komplexer Bedeutung benutzt wurden.

Die Unternehmung mit dem scheinbar einfachen Titel *Atlas* (2010) ist eine mehrfache Bewegung. Mit der Absicht, die Erdkugel mit einer Reise (oder besser gesagt einer Bewegung) zu umrunden, unternahmen die KünstlerInnen eine Mopedfahrt auf einer stillgelegten, auf dem Nullmeridian gelegenen Rennstrecke in Spanien. Die in

Form eines Möbiusbandes angelegte Strecke hielt ihr mehrwöchiges Kreisen aus, was auf Fotografien und in Notizen, mit denen sie die Zahl der zurückgelegten Kilometer markierten, festgehalten wurde, bis sie die Länge des Äquators erreichten, ungefähr 40.070 km. Sie teilten die Rennstrecke in zwölf Segmente und markierten die Stellen für die Kameras. Mit einer 24-stündigen Belichtung dokumentierten sie die optische Wahrnehmung und fassten jeden Tag in eine Fotografie zusammen – ein Vorgang, der mehrfach wiederholt wurde. Bewölkte Tage ergaben dunklere, aufmerksam durchnummerierte Szenen. Denn alles wurde verzeichnet, jede Runde, jeder Fahrerwechsel, die FahrerInnen verwendeten kleinmotorige Fahrzeuge, um die Fahrt möglichst lang und physisch anstrengend zu gestalten. Diese Reise “um die Welt” mag ursprünglich aus dem Wunsch heraus entstanden sein, Städte, unwegsames Gelände, Wüsten und Meere zu durchqueren und Orte außerhalb der Reichweite des menschlichen Blickes zu erreichen. Doch wie in Paul Austers Poesie ¹⁹ hat diese Art der Unerreichbarkeit schließlich ihren Sinn oder den anfänglichen Enthusiasmus verloren. Am Ende reduzierte sich alles auf die unaufhörliche und erschöpfende Fahrt, bis Six / Petritsch die angepeilte Kilometerzahl erreicht hatten. Ein Heft mit Kritzeleien, “Bestätigung” der zurückgelegten Kilometer, zeugt von der existenziellen Struktur des gleichmäßigen Fahrrhythmus, des Regens, der Sonne und des Benzingeruchs. Einer Struktur, die von der gebauten und dann verlassenen Konstruktion abhängig ist, von einem Ort, der nach den Regeln von Überwachung und Kontrolle funktionierte, dessen heutige “Abstraktion” größtenteils von seiner Leere bestimmt wird. Doch auch ein solcher Zustand ist von der Existenz abhängig, obwohl von ihr nur Bleistiftstriche im Vorbeigehen zeugen, in Momenten, in denen es keine Zeit für Erfahrungskommentare oder etwas Ähnliches gab. Bloß Dauer.

Die Perspektiven des Sichtbaren

Viele Dinge, die einen Ort definieren, sind in ihrer Bedeutung festgelegt, die großen Einfluss auf die Umgebung haben kann, ungeachtet dessen, ob in einer Szene gerade das sichtbar ist, worauf die KünstlerInnen mit ihrer Arbeit hinweisen wollten. Fotografien von urbanen Orten, wie auch solche, die “bloß” an sie erinnern, beruhen oft auf komplexen und wohlbekannten Auffassungen sozialer Räume, wobei die Arten, wie sie sich miteinander verflechten, vielschichtig sind und auf diese Weise neue Bedeutungen erzeugen.

Karina Nimmerfalls Serie *Index of Livability* (2011) betrachtet ein Projekt der modernistischen Stadterneuerung. Statt auf die in der Industrialisierung begründete Stadtplanung einzugehen, wie sie sich als bestimmender Faktor in der Nachkriegszeit entwickelte, und die Stadtentwicklung im wirtschaftlichen, sozialen, kulturellen, verkehrstechnischen und ästhetischen Sinn beeinflusste, richtete die Künstlerin ihr Augenmerk auf ein weniger bekanntes Projekt Richard Neutras in Los Angeles. Der österreichische Architekt, den wir vorwiegend als Autor modernistischer Traumvillen kennen, in denen er Räumlichkeit mit Verdichtung auf einmalige Weise vereinte, emigrierte 1923 nach Amerika. Er untersuchte die Charakteristika kalifornischer Architektur und entwarf dann auf dieser Basis Häuser, in denen Außen- und Innenraum perfekt miteinander verschmelzen. Aufgrund seines Sozialbewusstseins setzte er sich für *gesundes* Wohnen ein und führte bestimmte Ideen, wie sie für die europäische Architektur und Stadtplanung in der Zwischenkriegszeit charakteristisch waren, in Amerika ein. Auf dieser Grundlage wurden Siedlungen für weniger betuchte BewohnerInnen Kaliforniens entworfen. Doch ungeachtet ihrer finanziellen Lage wollte Neutra ihnen das Recht auf hochwertiges und gesundes Wohnen nicht verwehren. Meistens handelt es sich dabei um Siedlungen, die aus

ein- und zweistöckigen Häusern mit Garten bestehen, orthogonal verteilt zwischen Fußgängerwegen, obwohl er mancherorts auch Wohntürme entwarf. Gemeinschaftsräume und -einrichtungen, die etwa eine Schule, einen Kindergarten, ein Lebensmittelgeschäft und ein Kulturzentrum umfassen, stießen in der Zeit eines korporativen Urbanismus, und insbesondere während der Zeit des McCarthyismus auf wenig Verständnis. Der heutige Zustand der Siedlung dokumentiert die Haltung zum sozial gegründeten Konzept, das allmählich zerstört wurde. Die utopischen Versuche, mit Architektur die Welt zu verändern, endeten damit, dass die Siedlungen verwahrlosten, da die sozial benachteiligten Bewohner nicht in sie investierten oder neue, ihnen zumindest theoretisch zur Verfügung stehende Wohnmöglichkeiten schufen. Wie in einigen ihrer früheren Serien behandelt Nimmerfall die Fotografien wie eine Reihe visuell ausgewogener Daten, die durch Informationen über den Bau und den heutigen Zustand des Grundstücks vervollständigt werden, wie auch durch eine Reihe von Verweisen, die weitere selbstständige Recherchen ermöglichen. Die Farbkarte am linken Rand ist eine Art Bindeglied zwischen den archivisch behandelten, fast dokumentarischen Schwarzweißaufnahmen und dem, was wir zu sehen erwarten. Sie funktioniert wie ein stabiler Teil des Archivs, wie die Ankündigung eines Katalogisierungsverfahrens, das einem hilft, die Erfahrung des Betrachtens zu strukturieren. Wir können sie als einen Überrest des Montageverfahrens deuten, das die Künstlerin in ihrer Arbeit oft verwendet, und damit den Prozess des Sehens und des Verstehens des Gesehenen durch den Bau von Architekturmodellen und Rauminstallationen “verkompliziert”, die beim Erreichen der Perspektive des Sichtbaren helfen.

Eingeengt zwischen der Archivangabe und der Farbkarte, bringt die eigentliche Szene eine

Portion des Misstrauens in das ein, was wir sehen. Vielleicht entstammt dies der Erkenntnis über die Fotografien aus einer früheren Serie Nimmerfalls, *Substitute Locations*, die die Künstlerin als “objektive Dokumentation”²⁰ von etwas Nichttextistierendem behandelte, ein reines Bühnenbild, das den Anschein von Leben, Ort und Raum bot. In beiden Beispielen geht es um potenzielle (Raum-) Aporien, deren Status auf den ersten Blick unabhängig scheint, der jedoch eigentlich von fremden Interessen abhängt. Nimmerfalls Fotografien dokumentieren parallele Räume, die sich, wie Heterotopien, selbst zugleich hinterfragen und bestätigen.

Viele Szenen in Anita Witeks Arbeiten erinnern an Halluzinationen und lassen sich nicht eindeutig mit der Realität in Verbindung bringen. Die Rauminstallation *Surface Treatment* wurde aus Resten von Plakaten zusammengefügt, die die Künstlerin schon länger sammelt. Meist sind das Werbekampagnen bekannter Marken, doch aufgrund der spezifischen und überwiegend dunklen Farbpalette lassen sich kaum Details erkennen. Die Künstlerin verwendet nämlich den “umgebenden Raum” des Posters für ihre Bilder, die nicht-werbende Zone, deren Farbe von Marketingexperten nach detaillierten Studien gewählt wird. Gedacht für größere Flächen, sind die potenziellen *Szenen* oft verpixelt, was jegliche Verbindung mit der “realen” Welt zusätzlich erschwert. Und diese ist in der Tat veränderlich, unstat, will es allen gleichzeitig Recht machen und fortschrittlich sein, anders und doch unbeschwert. In dieser überaus chaotischen Umgebung (die wir uns problemlos vorstellen können, wenn wir an die Unmenge von “Versprechungen” entlang der Straßen und oberhalb der Haltegriffe in der Straßenbahn denken) spricht Witek auf eine Weise, die kaum jemand mit den Bildern, die ihren Interventionen vorangegangen sind, verbinden würde. Die Verschiebung in den Raum ist notwendig, um den/

die BetrachterIn von der Rolle des sozialen Wesens zu überzeugen, die ihm/ihr zugeordnet wurde, oftmals ohne sich dessen bewusst zu sein. Oder geht es einfach darum, Abstand von dieser Rolle zu nehmen? Es ist nicht einfach, sich in Witeks Montagen zurechtzufinden. Doch haben die vielen in ihre Installationen und Collagen eingebauten Elemente nichts mit neosurrealistischen Tendenzen zu tun. Sie verkompliziert und vervielfältigt den Blick; sie definiert Orte als mehrfache, gleichzeitige Räume, die unter anderem ihre Erfahrung als Leserin widerspiegeln, das Ablegen von Büchern und die erneute Rückkehr zu ihnen. Diese Erfahrung macht sie sich in der Konstruktion ihrer Arbeit zunutze, die sie wie einen Text strukturiert, in den sie, wie beim Lesen, Inhalte wie etwa den Alltag, Gespräche oder das ein oder andere gelesene oder gehörte Narrativ einfügt.

In einem der Gespräche ²¹ bezieht sie sich auf das *Aminadab* von Maurice Blanchot. Sie erlebte diesen Text als eine Art Dekonstruktion und Rekonstruktion, in der der Autor seinen Protagonisten durch verschiedenartige gleichzeitige Räume führt. Sie verteilt das gefundene, später angeeignete und (oft unter Verwendung ganz einfacher “Techniken”) transformierte Material um und wählt die Strategie des “becoming visible”.²² In ihren geschaffenen und neu entstandenen Räumen perzipiert sie die Reaktionen des Körpers – in Abhängigkeit von ihrem jeweiligen Schaffensort, von seiner Rolle im historischen, kulturellen und sogar wirtschaftlichen Kontext. In einem umfassenden Archiv hat sie verschiedene Verfahren vereinigt, die es dann als eine einmalige Erfahrung aktivieren. Durch die Transformation des zweidimensionalen Mediums, das sie im Raum aktiviert und dabei seine Materialisierung bewirkt, erkundet die Künstlerin komplexe im sozialen Raum stattfindende Prozesse. Dabei transformiert sie auch das Medium selbst, da es nicht allein in seiner Funktion als

Vermittler von visuellem Inhalt erlebt werden kann. Spuren des Reißens, Messerschnitte, die Schaffung eines dreidimensionalen Körpers, das Begreifen des Betrachtungsprozesses (aktiv oder passiv), die Fortsetzung der “Szenen” in einem kinematografischem Ausschnitt sind Verfahren, welche die Arbeitsweise der Künstlerin kennzeichnen. Wenngleich es für die BetrachterInnen scheinen mag, dass Witeks Blick umherirrt und die Künstlerin aufgrund zahlreicher Details und tonaler Schichten gewissermaßen unsicher ist, was die fertige Konstruktion anbelangt, ist alles exakt geplant und hat eine bestimmte Bedeutung. Ihr Archiv besteht aus einer Vielzahl von simultanen Elementen, von deren Synchronizität nicht nur das Gefühl für den Raum, sondern auch jenes für die Zeit abhängt.

1 Peter Weibel, “Zur Geschichte der Künstlerfotografie als ein Motor der Fotografiegeschichte – Teil II; (Bildende) Kunst und Fotografie”, *Camera Austria*, 6 / 1981, S. 59.

2 Weibel, ebd., S. 60

3 M. Foucaults These. Douglas Fogle, “The Last Picture Show”, in: Douglas Fogle (Hrsg.), *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960 – 1982*, Minneapolis: Walker Art Centre 2003, S. 11.

4 Weibel Georg F. Schwarzbauer zitierend, ebd., S. 60.

5 Termine Max Benses zitiert in: Lawrence Alloway, “Artists and Photographs” (1970), in: Fogle, ebd., S. 20.

6 Weibel, ebd., S. 60.

7 Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge: Polity Press 2000.

8 Bauman, ebd.

9 Die Serie besteht aus sechs Aufnahmen.

10 Georges Didi-Huberman, *Images in Spite of All. Four Photographs from Auschwitz*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 2012, I.

11 Manuela Ammer, “Entzugs-Erscheinungen – Zu den fotografischen Investigationen Tatiana Lecomtes”, in: *Tatiana Lecomte: Dissolution*, Graz: Camera Austria 2011, o.S.

12 Referenz auf den Titel einer Serie von Werken sowie auf die gleichnamige Publikation *flotsam and jetsam*.

13 Adolf Krischanitz, Otto Kapfinger, *Die Wiener Werkbundsiedlung. Dokumentation einer Erneuerung*, Düsseldorf: Beton Verlag 1989, S. 7.

14 Verweis auf das Zitat von Gilles Deleuze im Text: Reinhard Braun, “Machines of Transparency (Maschinen der Transparenz)”, in: *Sabine Bitter / Helmut Weber. Right, to the City*, Salzburg: Fotohof 2009, S. 51.

15 Zitiert nach: Johan Frederik Hartle, “Reflection and Permeable System. Reflections of the Social in Krüger & Pardeller’s Work”, in: Krüger & Pardeller (Hrsg.), *Aesthetic Basic Chronicle*, Vol. 1, Berlin: Sternberg Press 2014.

16 Christian Reder, “In other times and different spaces – Kartografieren und Visualisieren von Fremdem / Mapping and Visualizing the Foreign”, in: *Michael Strasser. Exotic Strings a Compilation*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2010, S. 20-33.

17 Reder, ebd., S. 32.

18 “News from no-man’s-land / Nachrichten aus dem Niemandsland”, in: *Michael Höpflner. Unsettled Conditions* (Kat.), Wien: Kunstraum Niederösterreich 2008, o.S.

19 Angaben aus der Autorenbrochüre *Atlas*, 2010, Privatausgabe, S. 16.

20 Raimar Stange, “Preface”, in: Karina Nimmerfall. Cinematic Maps, *Camera Austria*, Graz, 2007, o.S.

21 http://anitawitek.net/AnitaWitek_publications.pdf (Seite besucht am 12.02.2014)

22 “Anita Witek. Ein Gespräch mit / a conversation with Barbara Clause”, *Camera Austria*, 94 / 2006, S. 37.